

L'IO LIRICO DI GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA TRA SOVVERSIONE E FRAMMENTAZIONE

Laura Scarabelli*

La mujer era hermosa, de gran estatura, de esculturales contornos, de bien modelados brazos y de airosa cabeza, coronada de castaños, abundantes rizos, y gallardamente colocada sobre sus hombros. Su voz era dulce, suave y femenil; sus movimientos lánguidos y mesurados, y la acción de sus manos delicada y flexible; pero la mirada firme de sus serenos ojos azules, su escritura briosamente tendida sobre el papel, y los pensamientos varoniles de los vigorosos versos con que reveló su ingenio, revelaban algo viril y fuerte en el espíritu encerrado dentro de aquella voluptuosa encarnación mujeril. Nada había de áspero, de anguloso, de masculino, en fin, en aquel cuerpo de mujer, y de mujer atractiva: ni la coloración subida en la piel, ni la espesura excesiva en las cejas, no bozo que sombreara su fresca boca, ni brusquedad en sus maneras: era una mujer; pero lo era sin duda por el error de la naturaleza, que había metido por distracción una alma de hombre en aquella envoltura de carne femenina (Zorrilla 382).

Così José Zorrilla ricorda il primo incontro con la poetessa, che ebbe il piacere di introdurre al cospetto della comunità delle lettere di Madrid.

Nelle sue parole ritroviamo già alcuni elementi capaci di definire la controversa natura della *divina Tula* e, insieme, i suoi limiti intrinseci. È curioso come già dall'aspetto più superficiale dell'essere, incarnato nel giudizio altrui e scaturito dall'atto stesso di apparire al cospetto dei padri letterari della patria che, stupiti di fronte all'eccezionalità della cubana, ne tessono le lodi, non senza un retrogusto di diffidenza e di straniamento, emerge chiaramente la figura di un 'io' dilaniato e scisso, di un'identità scossa dalla molteplicità.

Ripercorriamo la descrizione di Zorrilla. L'immagine della pienezza femminile, tutta fascino e bellezza, s'inverte di segno grazie alla congiunzione avvertiva *pero*, capace di mettere in relazione due parti del discorso tese a evidenziare la discontinuità tra l'apparenza fisica e la sostanza di poeta. Lo sguardo fermo, la scrittura decisa, priva di sbavature, insieme alla lucidità di pensiero

* Università IULM di Milano.

sono capaci di rivelare qualcosa di inatteso, di inaspettato, addirittura di incongruente se messo in relazione all'aggraziato involucro. Ritornando ossessivamente sulle gentili sembianze, Zorrilla, come in un trattato di fisiognomica, ne ripercorre la fisicità, attonito di fronte all'assenza di tratti capaci di ricondurre il corpo, estremamente femminile, alla mente, rigorosamente maschile. Per concludere con l'affermazione più ovvia: era una donna, sì, ma con l'animo di un uomo, intrappolato, per distrazione fatale della natura, in un involto di carne femminile.

Le parole non lasciano adito a dubbi: siamo di fronte a una eccezione della natura, a un corpo seducente e sinuoso che alberga, fuori da ogni attesa e aspettativa, una mente virile.

La condizione liminale dell'essere poetessa disciplinata e virile e, al tempo stesso, donna languida e sensuale non è che la prima delle grandi contraddizioni e marginalità che la Avellaneda è costretta a portare su di sé.

Non dimentichiamo che i suoi stessi natali contribuiscono a moltiplicare una dimensione duale difficilmente risolvibile¹: spagnola di origine, ossessionata dalla ricongiunzione con il nome del padre, perso nella sua infanzia e ricomposto attraverso il viaggio iniziatico verso la madre patria, quella Spagna che la accoglie nei suoi salotti e la trasforma in una delle voci femminili più autorevoli del Romanticismo, ma cubana di nascita e di appartenenza. Cuba è la terra madre, del cuore e delle viscere. Cuba è capace di incarnarne l'intimità più profonda poiché riproduce la medesima natura duplice della poetessa e patisce i suoi stessi silenzi. Il silenzio della condizione periferica prima di tutto, periferia di un centro a cui si fa sempre riferimento, in una sorta di inesorabile rispecchiamento. In seconda istanza il silenzio, ancor più denso e opaco, veicolato dall'insularità che, se da un lato implicitamente induce a un isolamento che è ripiegamento e ricerca di un senso profondo dell'essere, dall'altro rinnega ogni pienezza e rotondità attraverso l'estrema vulnerabilità e apertura², data

¹ Alexander Selimov (7-11) parla di una duplice marginalità: la prima legata al discorso patriarcale del movimento romantico, teso a squalificare e controllare l'opera della cubana attraverso la riduzione a sentimentalismo sensista e irrazionale, la seconda inscritta nella condizione di scrittura periferica, implicita nello statuto coloniale. Emilio Ballagas (144-152), invece, nel suo ritratto della poetessa, sembra concentrare l'attenzione sul sentimento contraddittorio che attraversa l'essere cubano e spagnolo al tempo stesso, poeta e irrimediabilmente donna.

² Sempre Ballagas, a tale proposito, commenta: «Lo que no se ha visto desde afuera, desde lejos de nuestras islas – miopía de un mundo que ganó en vastedad de visión espacial, cuando perdió en el examen de la vida interior –, lo que no se ha visto en claridad, es la tragedia de las islas y de sus hijos, destinados a servir a la voracidad de las metrópolis; islas seriamente asomadas al océano para avizarar y apoderarse también de la cultura, de las gran-

dall'inesorabile esposizione al mare, quel mare tanto presente nei versi di Gertrudis ("Al mar": 23-24), fonte di consolazione e, insieme, di turbamento.

Queste catene di circostanze che controllano l'io poetico, invece di rinchiuderlo in una gabbia d'impotenza, scatenano alternative espressive inusitate, atte a contenere, insieme, l'ansia di manifestazione di una soggettività pronta a interpretare il mondo, sentendolo pulsare attraverso la propria speciale sensibilità, e il sentimento di vincolo, causato dalla proiezione dell'identità sociale. Intendo dire che la condizione di poetessa, per di più cubana, invece di essere vissuta come ostacolo ineludibile e castrante, viene assunta pienamente, si converte nel presupposto essenziale dello scrivere. La contraddizione implicita nei suoi natali, femminili e periferici, si trasforma nel nucleo più profondo della ricerca letteraria. Come afferma Susana Kirkpatrick:

Las mujeres autoras que utilizaban el discurso romántico de la subjetividad tendían a deshacer la concepción del yo como coherente y contenido: una escritora que se opusiera a su propia socialización como mujer de su casa, se enfrentaba a la naturaleza dividida de la subjetividad en todo acto estético de la representación de sí misma (44).

Il fascino della scrittura della Avellaneda risiede, quindi, nell'oscillazione tra il limite di un'identità socialmente negata e disconosciuta e la tensione verso l'assolutezza del sentire, propria dell'io romantico che interpreta il reale e lo risolve all'interno dell'esperienza poetica. La poetessa assume su di sé la sua intrinseca duplicità, non intende sciogliere i limiti dell'esperienza attraverso l'asserzione e la dilatazione dell'io ma li lascia scorrere liberamente nei versi, facendo dell'impossibilità di definitezza, di pienezza e di consistenza la sua caratteristica più significativa. Detto in altre parole, la Avellaneda rifiuta l'immagine dell'artista come soggettività dominante che crea e che controlla il testo/mondo³. Estendendo ironicamente la sua condizione socialmente liminale

des ideas filosóficas, del destino de los pueblos» (146). Attraverso la lirica descrizione del destino dell'Isola, parafrasi perfetta della vicenda esistenziale di Gertrudis, Ballagas sembra scorgere nella vulnerabilità dell'aperto un doppio significato, chiaramente contraddittorio. Se da un lato l'apertura verso il Centro è sintomo dell'implicita sottomissione allo stesso, del servilismo verso la Metropoli, dall'altro lo stesso servilismo, oltre ad essere patito è anche cercato, nella consapevolezza che proprio dalla Metropoli si irradiano quelle idee, quei movimenti, quello spirito indispensabile per l'affrancamento dalla condizione periferica. Paradossalmente siamo di fronte a una Periferia che tende verso il Centro per sbarazzarsi dello stesso, per superare la propria subalternità.

³ Non intendo dire che la poetessa non sia rigorosa nella prassi. A testimonianza dell'estremo controllo sul fare poetico è possibile, infatti, risalire alla costante e quasi pedante attività di revisione e rilettura dei testi, più volte denunciata all'interno della corrispondenza

al destino dell'uomo, si arrende alle molteplicità proprie dell'atto di scrittura, diretta traduzione di un io piagato e instabile, che tutto non può e che tutto non controlla e che riflette gioiosamente la propria limitatezza. Limitatezza che si esplicita, soprattutto, nella tendenza a concepire l'io non tanto come contenitore virtuale e ordinatore del mondo ma come espressione del conflitto, della contraddizione irrisolvibile, che solo attraverso la 'mediazione' poetica si può manifestare e mettere in dialogo. Lo scrivere non diviene più attività che si staglia al di sopra del mondo ma dentro e dietro il mondo: l'io poetico non intende spaccare il reale per ricondurre la sua molteplicità in unità ma vuole porsi come medium, come tramite per la lettura e per l'interpretazione, sempre parziale, dello stesso.

Tutta la poesia di Gertrudis Gómez de Avellaneda paga di questa dualità volutamente irrisolta.

A esempio di tale attitudine duplice e altalenante, emblema di una dimensione dell'agire poetico che mi propongo di definire come 'contenitivo', vorrei portare il celebre sonetto "Al partir", che troviamo in apertura sia dell'antologia del 1841 che di quella del 1851. Il componimento è la traduzione delle impressioni derivate da un evento ben preciso e significativo nella vita della giovane poetessa: la partenza da Cuba verso la Spagna. Se apparentemente potremmo pensare a una classica trasposizione, in pieno spirito romantico, delle suggestioni derivate dalla separazione dalla terra materna, fatta di nostalgia e rimpianto, di dilatazione dell'animo nel paradiso dell'Isola e della giovinezza, una lettura più attenta rivela ben altro.

Il sonetto si articola, infatti, attraverso un doppio movimento. Negli undici versi che racchiudono le prime due intere strofe e il primo verso della strofa conclusiva, la poetessa si lascia trasportare dalla memoria, dal ricordo edenico dell'infanzia, dal tempo passato che mai più tornerà. La malinconia dello sradicamento dalla Terra Madre, accompagnata dal passivo abbandonarsi all'accadimento, cioè il viaggio, inteso nel senso inerziale della necessità, si concretizza in immagini vivide e plastiche, unite a un ritmo languido e lento, parafrasi del cullare inesorabile del mare. L'analogia tra Cuba e la dimensione materna è tradotta dall'intimo ardore del verso (le tre esclamative iniziali, capaci di rendere il sentimento verso l'Isola in tutta la sua pienezza: «¡Perla del mar!

con Cepeda. Il senso dell'ineffabilità della poesia è più profondo, direi ontologico: non possedere completamente l'atto poetico coincide con la consapevolezza della finitezza dell'uomo che non potrà mai assumere il significato pieno del mondo, nemmeno attraverso la tensione creativa, ma potrà consolarsi 'abbandonandosi' alla stessa, lasciandola scorrere nelle sue vene, rifiutando qualsiasi tentativo di riduzione e di ricerca della totalità d'essere e accettando la frammentazione dell'esperienza.

¡Estrella de Occidente! ¡Hermosa Cuba⁴») e dalla complice empatia tra la tristezza della giovane, pronta a lasciare l'amato grembo terrestre, e la natura («[...] Tu brillante cielo/ La noche encubre con su opaco velo,/ Como cubre el dolor mi triste frente»). Il senso di impotenza nei confronti dell'inesorabilità del destino⁵, tipicamente romantico e femminile, è reso attraverso l'immagine dell'io lirico che avanza nel suo viaggio senza possibilità alcuna di scelta, come trascinato dall'ingrossarsi delle vele dell'imbarcazione. L'unica consolazione alla malinconia dell'istante risiede nella costruzione della memoria, capace di ordinare i tempi felici: il presente sembra venir congelato a favore di un'estensione della vita intera nell'Isola, nella pienezza del ricordo, nel nome della Madre («Tu dulce nombre halagará mi oído»). Ma ecco che qualcosa sembra improvvisamente cambiare. Dopo essersi congedata dall'eden amato, in una sorta di specularità con la seconda strofa, aperta dal melanconico gemito: «¡Voy a partir!...», troviamo un inconsueto nuovo «¡Adiós!...». Addio all'Isola o alla condizione di Isola? Più che un ulteriore indice di commiato, il saluto sembra evidenziare una trasformazione radicale dell'io. Il senso dell'evento, che fino a ora ha portato al passato, al ripiegarsi della coscienza su ciò che è perduto e mai più tornerà, alla speculazione sull'inesorabile potere dell'accadere, ora è pronto a invertirsi di segno. È come se la Avellaneda prendesse su di sé, o, meglio, non temesse di prendere su di sé, la responsabilità di ciò che sta vivendo, è come se volesse ricondurre l'evento al sé. Dopo un primo movimento lirico nel quale l'evento diviene causa di rimpianto e di ricostruzione dell'io nel ricordo, ora lo stesso evento, in un atto fortemente sovversivo⁶, perde il suo carattere inerziale di necessità per convertirsi in 'qualcosa' che inevitabilmente dev'essere introiettato, 'qualcosa' di cui deve irrimediabilmente rispondere. L'evento è causa di una trasformazione, di uno slancio verso il futuro che sradica la dimensione della necessità per aprire le molteplici e liquide, ancora una volta il mare, dimensioni della potenzialità. Ecco che il ritmo del verso diviene

⁴ Tutte le citazioni riferite al poema sono tratte da: Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Obras*: 1.

⁵ Peraltro spesso reiterato nei componimenti poetici della cubana. Come espressione più alta di tale sentimento di impotenza nei confronti del fato, che può tutto sull'uomo, ricordo il poema "Al destino". *Ibid.*: 168.

⁶ La Kirkpatrick, commentando lo spirito di sovversione che veicola il poema, afferma: "En este denso poema observamos una tensión que se manifiesta de una forma u otra en poemas sucesivos: por una parte la poeta se adhiere a los códigos sociales y literarios de la diferencia sexual; por otra trata de escapar del carácter represivo de estos códigos" (168). Se è pur vero che la strategia della scrittrice risiede nell'abbracciare i codici sessuali imposti dal romanticismo per decostruirli dall'interno, ritengo però fondamentale sottolineare che il suo messaggio trascende il semplice desiderio di sovversione per convertirsi in qualcosa di più sostanziale. La pratica contenitiva del verso, atta a risolvere e conciliare i contrari, l'essere poeta e donna, sarà capace di schiudere nuove vie di interpretazione del reale, più inclusive e mobili, atte a riposizionare il ruolo dell'attività artistica, non più principio ordinatore dell'universo ma semplice modalità dell'esistere.

sincopato e lascia spazio a immagini inequivocabili. Il fruscio della vela, l'ancora che si alza, il tremito silenzioso della nave che taglia le onde e vola calma verso nuove terre, indicano chiaramente una cosciente presa di posizione nei confronti del proprio destino, non più nostalgicamente patito ma impavidamente sfidato, in nome del Padre.

La libera oscillazione tra la percezione della necessità dell'evento, nel ripiegamento passivo al passato, e la consapevolezza delle infinite potenzialità dello stesso, nello slancio verso il futuro, non l'una o l'altra cosa ma tutte e due insieme, riconoscimento di un passato e conoscenza di un futuro possibile, sono indice della volontà 'contenitiva' della poetessa, del suo spirito di mediazione del reale tradotto nella dimensione del dialogo. Un dialogo che tiene conto della piccolezza dell'io di fronte al mistero mondo, della relatività della sfida, un dialogo che, confinato nelle pareti intime e accoglienti della propria contraddittoria e duplice femminilità, si rivela al tempo stesso infinito e mai compiuto. Un dialogo che riconosce la realtà come mistero, come il 'qualcosa' che trascende e rivela e di cui bisogna prendersi carico.

Bibliografia citata

- Ballagas, Emilio. "Mariposa insular". *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda. Memoria del simposio en el centenario de su muerte*. Ed. Rosa M. Cabrera y Gladys B. Zaldívar. Miami: Universal. 1981: 144-152.
- Bravo Villasante, Carmen. *Una vida romántica. La Avellaneda*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. 1986.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Obras literarias. I. Poesías líricas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008 (riproduzione elettronica della edizione di Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivademyra. 1869).
- . "Al mar". *Obras literarias. I. Poesías líricas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008 (riproduzione elettronica della edizione di Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivademyra. 1869): 23-24.
- . "Al partir". *Obras literarias. I. Poesías líricas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008 (riproduzione elettronica della edizione di Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivademyra. 1869): 1.
- . *Poesías y epistolario de amor y amistad*. Ed Elena Catena. Madrid: Castalia. 1979.
- Harter, Hugh A. *Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Boston: Twayne Publishers. 1981.
- Kirkpatrick, Susan. *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid: Cátedra. 1991.
- Rexach, Rosario. *Estudios sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda (La reina mora del Camagüey)*. Madrid: Verbum. 1996.
- Selimov, Alexander R. *De la ilustración al modernismo: la poética de la cultura romántica en el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Colorado: Society of Spanish and Spanish-american studies. 2003.
- Zorrilla, José. *Recuerdos del tiempo viejo*. II. Madrid: Publicaciones españolas. 1962.